

## Antonin Artaud: performance como poesia do corpo sonoro

Ceres Vittori

Submetido em 21 de novembro de 2012.

Aceito para publicação em 27 de março de 2013.

*Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 45, dezembro de 2012. p. 05-18.

---

### POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
- (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
- (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

---

### POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quarta-feira, 27 de março de 2013

23:59:59

## ANTONIN ARTAUD: PERFORMANCE COMO POESIA DO CORPO SONORO

Ceres Vittori\*

**RESUMO:** O tema deste artigo compõe-se de um diálogo entre a poesia sonora e a performance. A pesquisa aponta elementos na situação de performance que possam afetar a natureza ritual do texto em um estudo de via de mão dupla entre palavra oral e a palavra escrita, a partir da peça radiofônica *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus*, de Antonin Artaud.

**PALAVRAS-CHAVE:** Antonin Artaud; poesia oral; performance; corpo sonoro.

O texto a seguir aborda a obra de Antonin Artaud, e, mais objetivamente, as noções de dramaturgia do corpo e de poesia no espaço propostos pelo autor, trazendo a ideia de criação pela mirada do corpo e da voz como linguagem poética. Apresenta o conceito de *performance* como articulação estética da poesia viva do corpo sonoro. O texto faz menção à peça radiofônica *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus* (*Pour en finir avec le jugement de Dieu*), de Antonin Artaud, – gravada em 1947, mas com sua transmissão tendo sido cancelada à época - e, a partir da qual se pretende criar uma via de mão dupla entre a palavra escrita e o texto radiofônico. A discussão acerca das relações vivas de dependência entre palavra escrita e a poética oral é orientada pela perspectiva de Paul Zumthor sobre a oralidade e os aspectos comparativos entre a letra e a voz propostos pelo autor, enfatizando o processo dramático corporal, com apoio no trabalho de Klauss Vianna, e, em especial, os estudos da *performance* e da poesia oral.

Para encaminhamento da discussão, a zona de contato entre as bases teóricas do texto - localizadas em especial em Antonin Artaud, Paul Zumthor, Klauss Vianna, Gilles Deleuze e Félix Guattari - está diretamente ligada a três pontos: a uma leitura advinda da percepção; à corporeidade e à sonoridade da *performance*; aos intercâmbios rizomáticos entre os meios de linguagem utilizados por Artaud. Com isso, pretende-se levantar as possíveis tensões poéticas nos diferentes meios: o radiofônico, o escrito e o cênico, utilizados na ampla obra de Artaud. As bases teóricas orientadas pela perspectiva de Zumthor são valiosas para o encaminhamento do texto no sentido “da ordem da percepção poética e não da dedução” (ZUMTHOR, 2007, p. 11).

A pesquisa que dá fundamentos a este artigo compõe-se de uma reflexão sobre a palavra escrita e a dramaturgia do corpo sonoro no processo de criação de uma *performance*. Entende-se aqui que uma palavra não começa sendo uma palavra - “é o produto final iniciado a partir de um impulso, estimulado por atitude e comportamento, por sua vez ditados pela necessidade de expressão” (BROOK, 1970, p. 5). A palavra que se sente e que é percebida como um movimento se caracteriza como uma

---

\* Ceres Vittori é docente do departamento de Musica e Teatro, da Universidade Estadual de Londrina, doutoranda em Letras pela UEL. E-mail: [ceresvittori@gmail.com](mailto:ceresvittori@gmail.com)

“vocalidade não domada, que carrega sua presença no mundo” (ZUMTHOR *apud* MENEZES, 1992, p. 100).

A ideia de corpo sonoro como linguagem poética é fundamental e está principiada no estudo das ressonâncias, que seriam os impulsos corporais geradores de ações vocais (ALEIXO, 2002). Com isso, o exercício vocal com palavras e textos ganha uma dimensão sensível de sonoridades corporais, e este corpo se torna imprescindível à criação da *performance*. Essa presença é a do indivíduo corporalmente vivo repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive. É o corpo do *performer* como produtor de poesia e de seus significados. Os princípios da teoria do movimento, de Klauss Vianna, que regem a noção de corporeidade e vivência a partir da consciência e sinestesia corporais - visto que não se trata mais de verossimilhança ou não da ação, mas da força comunicativa da *performance* - corroboram as ideias anunciadas.

Contemporaneamente, é indispensável compreender o fenômeno teatral frente a novas metodologias de investigação, e aqui se pretende o entendimento da cena, nas palavras de Marinis (1997), frente a uma nova “teatrologia”, como um acontecimento vivente, caracterizado pela mesma imprevisibilidade, complexidade e indeterminação próprias da vida. Este olhar é imprescindível para adentrar a obra de Artaud. Graças às experiências deste novo teatro, a imagem de um teatro limitado pela convenção mimético-representativa dominante no século XIX foi superada por outra, de contornos mais amplos, na qual o teatro não é reprodução, e sim, produção, *performance*. Tal perspectiva implica em:

[...] insistir no caráter de realidade verdadeiramente constitutivo do espetáculo teatral, que sempre está composto por ações, comportamentos e efeitos reais abaixo e acima dos eventualmente fictícios ou simulados: que sempre é, também, a utilização de técnicas materiais reais ou de objetos verdadeiros. [...] Justamente é esta a maior contribuição teórica das novas vanguardas: haver identificado inequivocamente a “bi dimensionalidade” própria do espetáculo teatral, que é sempre, ao mesmo tempo, acontecimento real e acontecimento fictício, presença material e representação, *performance* auto reflexiva e referencia a outra coisa, por si, fictícia. (MARINIS, 1997, p. 179) (tradução nossa).

Ainda sobre o teatro hoje, Roach apresenta uma hipótese de funcionamento acerca da *performance* contemporânea que amplia a relevância do trabalho corporal na cena. Ele apresenta a cinestesia como a nova *mimesis*: “o movimento expressivo está se transformando em uma língua franca, na base de uma cognição afetiva e uma empatia corporal, só recentemente experimentada. *Mimesis*, enraizada no drama, imita a ação; cinestesia a incorpora”. (ROACH, 2010, tradução nossa).

Os objetivos do texto pedem, então, uma análise das obras de Antonin Artaud à luz dessas novas perspectivas em teatro, e nas quais não se trata de atuar, e sim de imergir na crueldade, não uma crueldade exterior, mas o avesso disso: crueldade que consiste só em não mentir (GROTOWSKI, 2010). O alcance do sagrado nesse novo teatro só é possível por meio de um processo: imergindo em um corpo que não é mímica e, sim, *kinesis*. Um corpo que não oferece o cordeiro em sacrifício; é ele próprio o cordeiro sacrificado. Nesse processo de inalação e extravasamento, quanto mais aprofundado o processo de leitura, mais próximo acontece o envolvimento performático.

Antonin Artaud nasceu em Marselha, no dia 4 de setembro de 1896, e faleceu em Paris, no dia 4 de março de 1948. Foi poeta, ator, roteirista e diretor de teatro francês. Em 1937, Antonin Artaud foi tido como louco. Internado em vários manicômios franceses, cujos tratamentos são hoje duvidosos, foi transferido para o hospital psiquiátrico de Rodez, onde, além de suas cartas - *Lettres au docteur Ferdière* (Artaud, 2004) - ele elaborou uma prática vocal, apurada dia a dia, associada a manifestações mágicas. Artaud voltou a Paris em 1946 e, dois anos depois, foi encontrado morto em seu quarto no hospício do bairro de Ivry-sur-Seine. Neste período, além de uma importante produção literária ele desenhou, preparou conferências e realizou a emissão radiofônica *Para acabar com o juízo de Deus*, na qual sua vontade expressiva se alia a um formalismo cuidadoso (TOLENTINO, 1999).

Na leitura de Artaud ressaltam a vitalidade e a potência criadora da obra daquele que sempre combateu os códigos, as representações, não deixando nenhum leitor indiferente. Para Deleuze e Guattari, o importante é a conexão do texto, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o corpo daquele que vivencia a leitura e a compreensão da peça radiofônica de Artaud. Os devires de cada poética “não formam somente uma quantificação da escrita, mas a definem como sendo sempre a medida de outra coisa. Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Este movimento aparece em Zumthor quando questiona se “entre a *performance* e a leitura solitária e silenciosa não há, em vez de corte, uma adaptação progressiva?” (ZUMTHOR, 2007, p. 34). As imagens que evocam o vivido do narrador seguem o fluxo mental de suas associações sem que os nexos que as articulam apareçam de modo explícito. Assim, precisam ser continuamente compostos e retrabalhados pelo leitor que os interpreta enquanto mantém a duplicidade de seu sentido. As palavras assumem ordem e significação diferentes a cada momento da leitura poética.

Sob tal perspectiva, a obra de Zumthor ampara uma análise da palavra escrita pela via da poesia oral, articulada sob a ótica da virtude expansiva das palavras, em situação de *performance*. Em consequência, a dinâmica da palavra sustentada pela vivência e reflexão do corpo sonoro é pensada como o elemento expressivo da poética em Artaud. Ele já pensava o espetáculo conforme o temos hoje: um atravessamento e não uma interpretação. Na prática teatral contemporânea, o ator já não significa por simples transposição e imitação e, sim, constrói seu significado por meio do seu corpo, de sua história:

E dito isto, repiso a ideia de que toda esta emissão foi feita apenas para protestar contra esse pretensão princípio de virtualidade, de não realidade, de espetáculo enfim indefectivelmente ligado a tudo que se apresenta, como se com tal fato se pretendesse socializar e ao mesmo tempo paralisar os monstros, introduzir através do canal do palco, do écran ou do microfone, as possíveis deflagrações explosivas demasiado perigosas para a vida, e que assim são desviadas da vida (ARTAUD, 1975, p. 123).

Ele já não queria mimetizar, mentir ou representar alguma coisa. Na verdade, via o teatro como espaço alquímico por excelência, no qual emanções de vida e de morte poderiam ser sensorialmente sentidas como verdadeiras materializações e a cinestesia conduziria a poesia no espaço.

Ora, se o teatro é como a peste, não é apenas porque ele age sobre importantes coletividades e as transtorna no mesmo sentido. Há no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingativo (ARTAUD, 2006, p. 23).

Observa-se aqui uma tensão, pois a poesia abandona a palavra para se materializar no corpo, por meio de movimentos, sons, gritos. A encenação teatral é a forma de expressão poética genuína, pois tira a centralidade da palavra para utilizar uma multiplicidade de formas de expressão, uma materialização visual e plástica da palavra. Em *O Teatro e seu Duplo* (1984), obra na qual apresenta o teatro da crueldade, Artaud defende uma linguagem que pudesse exprimir objetivamente verdades secretas: mudar a finalidade da palavra, servindo-se dela em um sentido concreto e espacial, manipulá-la como um objeto, capaz de abalar as coisas, inicialmente no ar e, em seguida, em um domínio mais misterioso (ARTAUD, 2006).

Poeta, Antonin Artaud gostaria de escrever no palco, num jorro em que a palavra nascesse ao mesmo tempo em que a escrita sonora e visual. Em vez de afirmar-se por pensamentos escritos, produz o vazio nele mesmo e, como numa crise mística, espera que nasçam imagens que não decorram da lógica das palavras ou do pensamento, pela via do que ele denominaria *corpo sem órgãos*. Nele se encontra este novo sentido da palavra. Para ele, o teatro é considerado como sinônimo de “poesia em ação”, poesia realizada, aplicada. É poesia pelo teatro. Ela é a consagração da revolta. É Anarquia. Trata-se de uma forma de expressão espacial, concreta. Artaud enfatiza a materialidade dessa nova linguagem, sua exterioridade física, sólida, sensível, efetiva. Não o texto dialogado que se dirige ao intelecto, mas uma expressão concreta que se dirija ao corpo, à sensibilidade. Não letra imóvel dos livros, mas livres ações na vida (ARTAUD, 2006). É preciso pensar com o corpo, e, sobretudo, com um corpo atravessado por multiplicidades.

A “*performance* da oralidade teatral”, conforme designação de Marlene Fortuna (2000), parece termo adequado para identificar o viés performático que caracteriza o trabalho. A pesquisa levanta a hipótese de que é possível que a *performance* leve à percepção plena de um texto literário. Artaud também vê no teatro o lugar eleito para curar a dor, o lugar para recuperar uma nova identidade, mediante uma síntese do físico e do espírito. Para Artaud, o teatro ocidental perdeu sua ligação com o divino e o ser humano é doente porque está mal construído.

Em *Para Acabar de Vez com o Julgamento de Deus*, Artaud apresenta este corpo dizendo que dele devemos extrair deus e seus órgãos, desnudando-o: “... para lhe extrair esse animalejo que mortalmente o corrói, deus e juntamente com deus, os seus órgãos”. Aí então, este corpo revelará sua expressão mais verdadeira: “levando-o mais uma vez mais, uma derradeira vez, à mesa de autópsia para lhe refazer a anatomia”. Só “quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade” (ARTAUD, 1975, p. 50).

Destruir os órgãos do corpo significa destruir as convenções sociais, implica chegar ao vazio, donde a verdadeira criação poderá irromper. Deleuze e Guattari (1996, p. 21-22) entendem que “o corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo” e que o juízo de Deus é a operação que faz um organismo, que impõe formas, funções, organizações para extrair um trabalho útil e tirar o poder do corpo sem órgãos, num combate perpétuo entre o plano de consistência e as superfícies de estratificação que o bloqueiam. “Trata-se, pois, para Artaud de retomar o tudo a partir do nada. E,

certamente, o único meio de escapar ao Julgamento de Deus é descobrir que se é Deus em si mesmo” (MÈREDIEU, 2011). Tal descoberta é terrível, pois é a si mesmo e aos seus duplos que se prestam contas.

O *performer* é também criador e deve ao mesmo tempo se dar conta de seus atos e prestar conta deles. Assim é o trabalho de Artaud: por meio de seus escritos e rituais da poesia do espaço, mas também do seu ser. Na busca de um corpo sem órgãos, na recusa em dar a ele uma forma prévia, na liberação da escrita de um molde fixado pela sintaxe e pela lógica, lança-se a hipótese de um fazer poético: um novo corpo, com uma nova linguagem, inscrevendo-se no espaço cênico como dono de seus movimentos e como criador de suas ações, de sua voz.

Faz-se necessário neste momento destacar questões suscitadas por Paul Zumthor no que concerne ao texto e à obra. O autor entende que nas formas poéticas transmitidas pela voz, ainda que elas tenham sido previamente escritas, “a autonomia relativa do texto, em relação à obra, diminui muito” (ZUMTHOR, 2007, p. 17). E ressalta que convém entender os respectivos termos, resumindo-os desta forma: a obra é tudo o que é comunicado poeticamente, aqui e agora, incluídos o texto, a sonoridade, enfim, todos os fatores da *performance*. O texto é a sequência linguística que tende ao fechamento, de tal forma que “o sentido global não é redutível à soma dos efeitos de sentidos particulares produzidos por seus componentes”. Informa, ainda, que é do texto que a voz do *performer* extrai a obra, realçando, principalmente o estilo pessoal do intérprete (ZUMTHOR, 1993, p. 220).

Para tanto, pretende-se admitir a proposta de Zumthor ao não se preocupar estritamente com a informação trazida pela palavra e, sim, interrogar-se sobre a palavra e a voz poética – seus usos, sua finalidade interna e uma formalização adequada. Tal perspectiva rizomática, segundo o autor, faz deslanchar um processo de confirmação da ordem da percepção poética e é de capital importância epistemológica. Abrigada por esse pensar, a pesquisa se volta à corporeidade, ao corpo sonoro, e, com efeito, à voz poética. Essa, por sua vez - ainda que tenha sido escrita - tem seu lugar na *performance*, nos elementos não textuais tal como a pessoa e o jogo do espaço cênico. (ZUMTHOR, 2007).

Segundo Zumthor, a *performance* se refere a um acontecimento oral e gestual e nela se encontra um elemento irredutível: a presença de um corpo. Recorrer à noção de *performance* implica em considerar o corpo no estudo da obra. Jerzi Grotowski (1987) verticaliza a presença do corpo quando fala do “ator santo”, aquele que faz do corpo um instrumento obediente capaz de criar um ato espiritual. “Se o ator não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda a resistência a qualquer impulso psíquico, então ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. Repete a redenção; está perto da santidade.” Consequentemente, a *performance* se liga ao espaço pelo viés do corpo e “esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 39).

O devir proposto em Deleuze, aqui se volta à corporeidade, ao corpo sonoro e, com efeito, à voz poética pretendida pela peça radiofônica. Artaud traz no som de sua voz um corpo estilhaçado, a voz gutural - estados bruto da matéria, uma vivência corporal. Em *Para Acabar de Vez com o Julgamento de Deus* o acontecimento-texto é claro, é uma revelação e ao mesmo tempo um processo de desconstrução dos estratos e modelos já conhecidos, sendo então o próprio texto radiofônico o ponto crucial de tensão.

“De todos os componentes da obra, uma poética escrita pode, em alguns casos, ser mais ou menos econômica; uma poética da voz não o pode jamais” (ZUMTHOR, 2007, p. 18). Convencido de que a ideia de *performance* deveria ser amplamente

estendida e englobar o conjunto de fatos que compreende a recepção, Zumthor traz a força da polissemia contida no ato performático, “relacionando-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo” (ZUMTHOR, 2007, p. 18)

Essa interface possível está presente em textos de Zumthor ao questionar o papel do corpo na leitura e na percepção do literário: “O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo”. (ZUMTHOR, 2007, p. 12). Levar em consideração as percepções sensoriais, portanto de um corpo vivo, coloca um problema de método, o que leva a ideia de *performance* a um lugar central da análise da obra em questão.

Apesar de estar no centro da atividade artística e cultural europeia, no final do século XIX até meados do século XX, Artaud sempre esteve à margem do pensamento europeu. Buscou no teatro balinês, nas tribos mexicanas, na sua própria loucura, a voz de sua lucidez. A heterogeneidade conduz a um processo de constante deslocamento, sugerindo uma nova forma de pensar o mundo e suas relações através do movimento. O pensamento solitário de Artaud, à sua época, hoje encontra outras vozes que se alimentam de seus gritos e onomatopeias, trazendo-o como um parceiro ao lugar da *performance*.

No declínio das vanguardas, Artaud, a ferro e fogo, com seu corpo em movimento, acaba com as noções cartesianas que fragmentam arte e vida para consolidar um pensamento que é ato, sendo potencialmente perigoso. Esse incitamento à crueldade e ao terror se aproxima da ideia de atravessamento necessário ao teatro, em especial à relação entre ator e espectador. Já não se distinguem palco e plateia, dentro e fora, eu e outro. É somente a partir dessa crueldade, desse mal inerente a todo ato criador, que nasceria um novo ser, e é deste paradigma que nasce o seu *Teatro da Crueldade* (1975). “Digo que existe uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que esta linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada” (ARTAUD, 1984, p. 51). Ele sofria de uma ética da crueldade que se tornou uma ética do rigor absoluto. Pretendia fazer do teatro uma realidade que comportasse toda sensação verdadeira. Entendia que o teatro da crueldade “não é o símbolo de um vácuo ausente” e, sim “a afirmação de uma terrível e, aliás, inelutável necessidade” (ARTAUD, 1975, p. 57).

Artaud já era o que hoje se denomina pós-moderno: ao propor um corpo fragmentado, ele já vislumbrava a desterritorialização, com a multiplicação de perspectivas e de sentidos. A expressão vocal do *performer*, portanto, origina-se diretamente da execução do texto, da “palavra viva” no espaço cênico. É a “realidade experimentada”, pois do texto o *performer* extrai a obra. O contexto sensorio-motor deve aparecer ao representar um texto, deve sugerir um acontecimento: o acontecimento-texto. (ZUMTHOR, 2007, p. 35; 1993, p. 220).

Esse conceito de acontecimento-texto, todo o movimento engendrado nas palavras de Artaud, expressa uma voz dissonante de sua época e, por sua vez, conduz a um processo de deslocamento, abrindo novas formas de pensar o texto e estabelecer relações com o mundo através do movimento. A possibilidade de deslocamento sugere que há uma linguagem artaudiana vinda da margem, do que se ouve e do que chega ao outro. Um lugar instável, no qual o ininterrupto fluxo de consciência presente se redescobre e se recria, incessantemente.

Artaud afirma em uma das cartas ao senhor René Guilly, sobre a emissão da peça radiofônica, que “esta emissão era a busca de uma linguagem que qualquer padeiro ou merceiro teria compreendido que pela via da emissão corporal trazia em si as mais elevadas verdades metafísicas” (ARTAUD, 1975, p. 86). Tal exemplo se aplica com igual propriedade à peça radiofônica e aos documentos relativos à sua transmissão. Artaud documenta em um texto escrito aquilo que ele queria como voz, como poesia sonora.

Quem sou eu?  
De onde venho?  
Sou Antonin Artaud e mal digo isto  
como só eu o sei dizer  
imediatamente vereis o meu corpo actual  
voar em estilhas  
e refazer sob dez mil formas  
um corpo novo  
no qual jamais  
me podereis esquecer  
(ARTAUD, 1975, p. 158).

Nesse texto do “Post-Scriptum”, observa-se que a poesia abandona a primazia da palavra para se materializar no corpo, por meio de gestos, movimentos, cores, sons, gritos, vibrações, atitudes... A encenação teatral é a forma de expressão poética genuína, pois tira a centralidade da palavra para utilizar uma multiplicidade de formas de expressão, uma “materialização visual e plástica da palavra”. (ARTAUD, 2006).

Para além da estética se encontra a vida de Artaud, seu desnudamento. Poesia e sangue; a poética como uma analogia ao sujeito criador. “Ora, o tom maior do Rito é justamente A ABOLIÇÃO DA CRUZ” (ARTAUD, 1975). Segundo Leal, para Artaud,

[...] a palavra poética não é um instrumento mediador entre sujeito e objeto, ela é habitada por uma estranheza: é algo da ordem do acontecimento que permite a eclosão do poeta. Trata-se de ver a poesia como possibilidade de transformação, de descoberta de outro modo de estar na linguagem (LEAL, 2005).

A questão que se coloca é de permitir que o teatro reencontre sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopeias, linguagem sonora, em que todos os elementos objetivos se transformam em sinais, sejam visuais, sejam sonoros, mas que terão tanta importância intelectual e de significados sensíveis quanto a linguagem de palavras (TOLENTINO, 1999).

Artaud convida a um retorno às fontes da linguagem, a abandonar o aspecto discursivo da palavra e recuperar seu sentido físico e afetivo. Na peça radiofônica, ele decompõe as palavras, transportando-as a um novo patamar: o do corpo sonoro, a palavra que se sente, que é percebida como um movimento. Esse é exatamente o ponto de confronto proposto no texto, o qual suscita a imagem de uma via de mão dupla, cuja dinâmica está ligada ao caráter performático, característico da poética ritual da ação cênica.



Corroborando a discussão anterior, Vianna (1990) entende que o corpo humano é a expressão de seus impulsos interiores em seus movimentos. Ele buscava movimentos com as características do novo, pleno de vida. Expressão de cada corpo, num determinado movimento; dos recursos e da história deste corpo e não a repetição ou execução desatenta, que ele identificava como forma desprovida de verdade e vida (NEVES, 2008). Os movimentos se exteriorizam através do gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, das sensações e das intenções. Cada apresentação se torna um acontecimento diante do qual ator e espectador se reduzem a cinzas na experiência e se renovam, como fênix, diante da experiência teatral.

A relação de sentido é potencializada no campo das experiências do indivíduo, não somente no campo semântico de interpretações. Sua experiência incita a busca de questões para além do nível técnico, ampliando novas possibilidades criativas de voz e movimento, sem perder de vista as necessidades de cada novo ser que se propõe a perceber e compreender os processos evolutivos da “dança que está em cada um de nós”, segundo fala do próprio Vianna. A individualidade contida nos conceitos da técnica faz com que cada intérprete possa registrá-la em seu corpo na forma de movimento expressivo, sendo essa dança o próprio ser que a executa. A própria palavra viva da qual fala Zumthor, o mito individual, para Grotowski e o duplo a que se refere Artaud.

Por sua vez, a partir de suas observações e estudos sobre o corpo, Vianna desenvolveu justamente uma técnica que busca aprofundar a consciência do corpo e do movimento em função de ampliar as possibilidades de movimento e expressão. O intuito dessa consciência corporal é a sensibilização de cada parte do mapa corporal, estimulando a *propriocepção*. A percepção pela pessoa do seu próprio movimento amplia sua sensibilidade proprioceptiva. As informações recolhidas pelos órgãos dos sentidos atuam sobre as atitudes, os movimentos que permitem o ajustamento dos atos e ao que mais importa ao ator: a cinestesia – sensação, percepção e consciência do movimento. Aí se localiza a dramaturgia do corpo sonoro. “Fazei enfim dançar a anatomia humana”. (ARTAUD, 1975, p. 55).

Assim como, para a psicanálise, o sujeito é um sujeito “esburacado”, intermitente, com “responsabilidade limitada”, também o ator contemporâneo já não é encarregado de mimar um indivíduo inalienável; já não é um simulador, mas um estimulador, ele “performa” suas insuficiências, as suas ausências, a sua multiplicidade. Também já não é obrigado a representar uma personagem ou uma ação de maneira global e mimética, como uma réplica da realidade. Ele sugere a realidade por uma série de convenções que serão percebidas e identificadas pelo espectador (PAVIS, 2010).

Quando se trata da percepção de individualidades e do enfrentamento de limites isso se refere profundamente a um ser global que se espelha em seu corpo sonoro para conhecer-se e trabalhar com sua autoimagem e autoestima na busca do desenvolvimento dos processos cognitivos no corpo. Essa proposição define um corpo liberto, uma palavra livre e, ao mesmo tempo, consciente de suas capacidades significativas. Vianna enfatiza que em cada parte de nosso corpo existe uma tensão que guarda uma memória, chamada de memória muscular. Para Artaud, essa memória corporal é chamada de Musculatura Afetiva, que corresponde a “localizações físicas dos sentimentos”. (ARTAUD, 2006, p. 151). Em Artaud, descobrimos a importância de se tomar consciência das localizações do pensamento afetivo. O ator é um ser sensível, capaz de abrir seus canais de percepção.

Um meio de reconhecimento, para ambos, é o esforço, um tempo, um ritmo, iniciado na respiração e que vai provocar uma qualidade correspondente a tal esforço; e os mesmos pontos sobre os quais incide o esforço físico são aqueles sobre os quais incide a emanção do pensamento afetivo. Os mesmos que servem de trampolim para a emanção de um sentimento (ARTAUD, 2006, p. 157). O suor, a dor e o sangue; a carne, os músculos, a voz, os sentidos e a alma são todos elementos que compõem o traço ritual do teatro. Como em muitas comunidades, a imolação e o autoflagelo são parte do caminho a ser percorrido pelo ator. A presença da “minha dor de corpo, a presença agressiva jamais cansativa do meu corpo” (ARTAUD, 1975).

Duas forças opostas geram um conflito - em Artaud é denominado esforço - que gera o movimento. Este, ao surgir, se sustenta, reflete e projeta a sua intenção para o exterior, no espaço. No corpo, esse fenômeno se inicia no momento em que descubro a importância do solo. “Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce a partir do contato íntimo como solo” (VIANNA, 1990, p. 78).

Para Artaud, esse mecanismo funciona da mesma forma, o atleta afetivo (o ator) consegue localizar em seu corpo os pontos de sentimentos retidos. Assim, “saber que existe uma saída corporal para a alma permite alcançar essa alma num sentido inverso e reencontrar o seu ser através de uma espécie de analogias matemáticas”. (ARTAUD, 2006, p. 154). “... e foi então que eu fiz ir tudo pelos ares porque no meu corpo não se toca nunca”. (ARTAUD, 1975).

Grotowski (1993) refere-se ao ator de teatro como produto de um trabalho disciplinar rigoroso que resulta numa espontaneidade expressiva. Ele ainda leva em consideração o desenvolvimento de um corpo expressivo que avança no sentido de construir uma linguagem própria, ligando a prática diária a uma reflexão teórica consistente. O teatro não é psicológico, o que confere aos sentidos e às sensações o *status* anteriormente destinado ao sentimento, à emoção. O corpo é sensível e em seus movimentos está contido um ritmo preciso necessário à revelação pretendida.

Se nos anos 30 o teatro para Artaud é “o lugar onde se refaz a vida”, depois de Rodez ele é essencialmente o lugar onde se refaz o corpo. O “corpo sem órgãos” é este corpo refeito e reorganizado que uma vez libertado de seus automatismos se abre para “dançar ao inverso”. A voz bate, cava, espeta, treme, a palavra toma uma dimensão material, ela é gesto e ato. (ARTAUD, 2006). Voz é corpo e o teatro, o lugar desejado por este corpo sonoro. “Saber antecipadamente quais pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em transes mágicos”. “E com o hieróglifo de uma respiração posso reencontrar uma ideia do teatro sagrado”. (ARTAUD, 1984, p. 171).

Dado que o teatro é o lugar onde se refaz o corpo é necessário conectar a memória do corpo a informações que o levarão a uma autonomia criativa. Vários sistemas trabalhando em uníssono, onde o “verbo precedeu o substantivo, o fazer foi experimentado antes da coisa feita”. (VIANNA, 1990, p. 91). Um espiral evolutivo no tempo e no espaço. O corpo consciente como sistema complexo, aberto, capaz de gerar um produto artístico necessário, fruto de uma relação dinâmica e orgânica. O *performer* encontra no corpo sonoro o caminho para o teatro. O que Artaud também propunha era o esquema representacional definido como a operação de um sujeito do conhecimento em direção a um objeto a ser conhecido. A poesia que se localiza na base da ação dramática.

O projeto de recriação da linguagem e de construção do corpo seria, necessariamente, uma ação capaz de instaurar um regime de forças, a partir do qual haveria uma identificação entre poesia e vida, o que permitiria a atuação direta da primeira sobre a segunda. A proposta de um teatro da crueldade, formulada alguns anos antes do período no asilo de Rodez, já repousava no encontro de uma materialidade da linguagem cênica, o que apontaria para uma não separação entre esta e o corpo, constituindo-se como uma linguagem do próprio corpo (LEAL, 2005).

Pavis (1998, p. 94) corrobora tal intenção ao discutir imagens e vozes no teatro contemporâneo: “Já não é possível conceber a representação como consequência lógica ou temporal dos signos textuais.” (tradução nossa). O teatro, entendido como fenômeno de significação e comunicação, é essencialmente relacional, o que significa perceber o ator como aquele que expressa e o espectador, aquele que significa “Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo” (ZUMTHOR, 2007, p. 25).

Nesse sentido, a dramaturgia do ator inscreve-se numa teoria da encenação e, de modo mais geral, da recepção teatral e da produção do sentido: o trabalho do ator sobre si mesmo, em particular sobre as suas sensações, só tem sentido na perspectiva do olhar do outro, portanto do espectador que deve ser capaz de ler os indícios fisicamente visíveis assumidos pelo ator. Ambos apresentam como inseparáveis as experiências de criação e de recepção da dramaturgia. O criador é também receptor dessa experiência. (TRAGTENBERG, 2008).

Artaud avança e propõe ainda que a ação do homem é o homem no conflito com o destino. Uma cultura em vida, em movimento, em ação que se faz e se refaz nesse vir-a-ser que não conhece saciedade nem cansaço: “esse meu mundo dionisíaco de eternamente criar a si mesmo, esse meu para além do bem e do mal, sem alvo... vontade de potência”. (ARTAUD, 2006). O que consiste o complexo que aqui se apresentou anteriormente como corpo sonoro requer a derrubada de fronteiras estabelecidas, uma vez que é o resultado de um percurso, sua essência não está na permanência, mas na mudança.

De acordo com Artaud, ao assistir o espetáculo do Teatro de Bali, este apresentava traços de dança, canto, pantomima, música, “recolocando o teatro em seu plano de criação autônoma e pura, sob o ângulo da alucinação e do medo”. Os temas eram vagos, abstratos, extremamente gerais. O que lhes dava vida era o desenvolvimento complicado de todos os artifícios cênicos, os quais impunham ao espírito como que a ideia de uma metafísica extraída de uma nova utilização do gesto e da voz. Artaud observou que em todos aqueles gestos, atitudes, gritos lançados ao ar, através das evoluções e das curvas que não deixam inutilizada nenhuma porção do espaço cênico, surgia o sentido de uma nova linguagem física baseada não mais nas palavras (ARTAUD, 2006).

Ao enfatizar os elementos que admirava dentro do espetáculo do teatro de Bali, Artaud faz referência à importância da precisão na partitura das ações, mas deixa claro que essa exatidão não está ligada ao automatismo. Artaud entende que as emoções têm bases orgânicas e é nestes apoios concretos que se situa a vida do teatro: “o segredo consiste em exacerbar esses apoios como uma musculatura que se esfolia. O resto se faz com gritos” (ARTAUD, 1984, p. 170).

Tal nível de consciência e complexidade de movimentos vai possibilitar ao *performer* a precisa expressão de suas intenções e a caracterização exclusiva. Neste momento é fundamental que o intérprete se veja e perceba que seu movimento não terá

vida se não vier embasado por uma técnica que alavanque o sentido, a motivação de partes do corpo. A criação nasce do entendimento no corpo, de uma imagem corporal plena de significados. Essa harmonia gera uma força ativa, receptiva, compreendida tanto por quem executa como por quem assiste.

Parece que a noção de linguagem que pertenceria apenas ao teatro poderia confundir-se com a noção de uma linguagem no espaço, tal qual se pode produzir no palco e oposta à linguagem das palavras. Uma linguagem sonoro-imagética, múltipla em significados. A linguagem do teatro é em suma a linguagem do palco, que é dinâmica e objetiva. Ela participa de tudo aquilo que pode ser posto sobre um palco em matéria de objetos, de formas, de atitudes, de significações. À medida que todos esses elementos se organizam e, ao se organizarem se separam do seu sentido direto, criam assim uma verdadeira linguagem, baseada no signo em vez da palavra. Na representação, não na tradução literal. (ARTAUD, 1995).

Entre o tempo e o espaço dos olhos e dos ouvidos até a boca, uma transfusão acontece. O que foi bebido entre letras escutadas, lidas e cheiradas, torna-se o próprio sangue, o próprio ser, a vida que se instila em sons, em imagens e movimentos. O processo de comunicação não se retalha em distintas linguagens apartadas; segue em signos contínuos, metamorfoseados em dramaturgias, em poesia no tempo e no espaço. A representação do sagrado pela via do teatro cruel, pleno de vida. A própria vida.

Desta forma, talvez se possa alcançar a poesia no espaço, conforme Artaud, quando diz que o teatro não deve ser composto por palavras e exige uma expressão no espaço, em oposição à expressão pela palavra dialogada: “as palavras serão tomadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – por sua forma, suas emanções sensíveis e já não apenas por seu sentido”. (ARTAUD, 2006, p. 146). Ele propõe que se rompa a sujeição intelectual da palavra, fazendo da palavra, uma voz. Utilizar vibrações, glossolalias, um corpo feito, todo ele, palavra.

Em *Para Acabar...* Artaud convida ao grito, à descarga energética do gesto em uma multiplicidade de associações, em infinitas reelaborações e junto com esse gesto o choro, os espasmos, uma linguagem na qual o devir está em um corpo que fala em sua *performance* e não no sentido lógico do texto. “Ora, a voz ultrapassa a palavra” (ZUMTHOR, 1997, p. 13). Esta voz nasce em um corpo, consciente e sonoro, esta voz é *performance*.

Artaud viveu sua obra, não apenas escreveu ou dirigiu determinado texto. E a oralidade que envolve seu trabalho nos é muito familiar, é parte da nossa história. É o que somos: seres orais, polissêmicos e polifônicos. Tamanha multiplicidade nos coloca na margem próxima a Artaud. A narrativa oral modifica a história contada através dos tempos. A voz não descreve, ela age. No caso da peça radiofônica, a voz age ao atravessar o ouvinte, criando um corpo sem órgãos, ali onde passam as intensidades e brotam as multiplicidades. E podemos fazer a travessia impregnados pela ideia de corpo sonoro e, mobilizados, afetados pela voz possante e dissonante de um ser pleno de contradições e conflitos, tal como Artaud o é, capaz de criar confrontos e diálogos pertinentes à vida e à arte que alimentam discussões contemporaneamente.

A análise da obra de Artaud sob estes novos paradigmas permite destacar a importância da corporeidade da voz na composição do sentido do texto e a possibilidade de se utilizar a dramaturgia do corpo sonoro como referencial criativo na composição do experimento cênico. A pesquisa aplicada também corrobora a intenção de ampliar as relações entre a linguagem poética do texto escrito e a do texto sonoro. Ainda mais em se tratando de uma obra que foi criada para a *performance* oral, alcançando para além do

texto, e de poder visceral e contundente como é o caso da peça radiofônica *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus*. A leitura da obra de Artaud não deixa ninguém ileso. Nela, os afetos são milimetricamente atingidos “não pelo ouvido, mas pelo peito do espectador” (ARTAUD, 1984, p. 186). O que se vê na trajetória de sua escrita é uma sucessão de estados, um fluxo, um devir que também atravessa aquele que pretende alcançar sua obra.

## REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Fernando. *Corporeidade da Voz: aspectos do trabalho vocal do ator*. Cadernos da Pós-Graduação, ano 6, v. 6, n. 1, São Paulo: UNICAMP, 2002.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro de seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Artaud, Linguagem e Vida*. Trad. Jacó Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro de seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1984, 1. ed.
- \_\_\_\_\_. *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus / O Teatro da Crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3*. Coordenação de trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1996.
- FORTUNA, Marlene. *A Performance da Oralidade Teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.
- GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatrp, 2010.
- \_\_\_\_\_. De la compañía teatral a el arte como vehículo. *Máscara: cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia*. Cidade do México: Escenologia A. C. ano 3, n. 11-12, janeiro de 1993.
- \_\_\_\_\_. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- LEAL, Izabela. Tradução e transgressão em Artaud e Herberto Helder. In: *Alea: Estudos Neolatinos*. v. 8, n. 1 Rio de Janeiro Jan./June 2005, p. 53.
- MARINIS, Marco. *Compreender el Teatro: lineamientos de una nueva teatrologia*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997 – colección Teatrologia.
- MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia Sonora – poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ – Ed. da PUC, 1992.
- MERÈDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. Trad. Isa Kopelman e equipe Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- NEVES, Neide. *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.

- PAVIS, Patrice. *A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Contemporâneo: imágenes y voces*. Trad. Gloria Maria Martínez. Santiago: LOM/ Universidad ARCIS, 1998.
- ROACH, Joseph. Up Front: Kinesis: The New Mimesis. In: *Theater*, Durham, EUA: Duke university press, v. 40, p. 1-3, 2010.
- TOLENTINO, Cristina. *Em busca de uma Escritura Cênica a partir de Artaud*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), ECA /USP, São Paulo, SP. 1999.
- TRAGTENBERG, Lívio. O Pós-Dramático e a Linguagem sonora. In: GUINSBURG, J., FERNANDES, Silvia. *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008. – Coleção debates.
- VIANNA, Klauss. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed., Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à Poesia Oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Ma. Lúcia Diniz Pochat e Ma. Ines de Almeida. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A Letra e a Voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

*Recebido em: 21/11/2012*

*Aceito em: 8/01/2013*

*Publicado em: 27/03/2013*

## ANTONIN ARTAUD: PERFORMANCE POETRY OF SOUND BODY

**ABSTRACT:** *The theme of this article concerns a dialogue between the sound poetry and the performance. The research presents elements in a performing situation that may affect the ritual nature of the text in an interconnected study about the oral and the written word in the sound piece. To Have Done with the Judgment of God, that was proposed by Antonin Artaud.*

**KEYWORDS:** *Antonin Artaud; oral poetry; performance; sound body.*

